

MANIFESTAZIONI D'ARTE

CONGRESSO DI MUSICOLOGIA A SIENA.

RAGIONI E LIMITI DELLE TRASCRIZIONI MUSICALI.

In occasione della settimana dedicata agli Scarlatti, sulla quale già ampiamente è stato riferito in questa Rivista, si tenne a Siena, per iniziativa della Direzione Generale delle Arti, un Congresso di musicologia al quale parteciparono musicologi e musicisti italiani convenuti da tutte le parti d'Italia. Argomento speciale fu offerto dalla trascrizione e riduzione che Virgilio Mortari aveva fatto del Trionfo dell'onore di Alessandro Scarlatti. Sui criteri seguiti per tale riduzione riferì lo stesso Mortari, e ne nacque un interessante dibattito che al di là del caso singolo investiva tutto il delicato problema delle trascrizioni e riduzioni dalla musica antica. Sostanzialmente le opinioni espresse si raggruppavano intorno alla relazione Mortari da un lato, alla relazione Torre Franca dall'altro. Riportando per la massima parte le due relazioni, questa Rivista intende sottolineare l'importanza che il problema dibattuto ha per la teoria come per la pratica, ma vuole anche indicare che nell'apparente antinomia dei due punti di vista, a' quali le relazioni si informano, risiede la possibilità di un accordo, sol che si riporti la considerazione del problema dal momento particolare della musica a un principio unitario per tutte le arti.

RELAZIONE DI VIRGILIO MORTARI.

L'oratore, dopo avere doverosamente accennato al fervido lavoro di riesumazione e di rivalutazione nel campo della musica antica, compiuto dai musicologi italiani, distingue da questa ricerca preziosa e preliminare, di carattere nettamente filologico e storico, la scelta, che, in questo nuovo materiale, è compiuta dal musicista moderno, in base ad un criterio che non è solamente di gusto personale, ma che mira a selezionare quanto è vivo esteticamente in quelle opere, senza dipendenza e certo senza subordinazione all'interesse più propriamente storico o critico che le opere possono presentare.

La musica non vale soltanto perchè è antica; bisogna, anzi, essere cauti nel criterio di valutazione: bisogna « saper scegliere ». La scelta è

un compito delicatissimo, ed è proprio nella scelta che dovrebbe essere almeno consultato chi - lontano da preoccupazioni e pregiudizi storici - può fare affidamento completo nell'intuito e nelle possibilità di vibrazione che sono soprattutto prerogativa degli artisti che praticano la musica, in essa militando, e non degli spettatori.

Non siano gelosi i musicologi, chè il loro campo è e sarà sempre più rispettato, e la loro fatica - come ho detto prima - è da me largamente ammirata. I musicologi, dunque, siano sempre più vicini a noi. Più volte mi è capitato di chiedere consiglio ad uno specialista della storia, e lo sa qualche amico qui presente che in diverse occasioni mi fu utilissimo. Noi abbiamo bisogno di loro, loro di noi.

* * *

Dovrei dire, ora, qualche parola sul modo con cui queste musiche devono essere presentate al pubblico d'oggi. Più che rimettere sul tappeto questioni, più volte largamente discusse in congressi e su riviste musicali, accolgo l'invito che mi è stato rivolto e mi permetto di esporvi alcune considerazioni, dedotte dal mio lavoro di trascrittore.

Credo inutile agli scopi di questo convegno ch'io vi dica della bell'opera mozartiana *L'oca del Cairo*. È stata la mia maggiore fatica e, secondo me, la più riuscita, ma resta sempre un'eccezione, perchè ben difficilmente può ricapitare il caso di un'opera da ricostruire da frammenti alla maniera di un posthaydniano. Quello che più ci interessa, invece, è la presentazione di musiche composte per strumenti oggi in disuso, o quasi, o per orchestre che attualmente sarebbero ascoltate soltanto come una curiosità storica, o press'a poco, di musiche insomma, la cui esecuzione originale è inadatta ai mezzi moderni. Dobbiamo far rivivere gli strumenti e le maniere degli esecutori di un tempo? Qualcuno è di questo parere; ed è certo che, in tal modo, sarebbe conservata maggior parte del profumo particolare di quelle musiche. Dico « parte » e non tutto, perchè i nostri esecutori suonano in modo differente dagli esecutori di un tempo; perchè i movimenti sono da noi sentiti e interpretati, quasi con certezza, in diversa maniera; perchè l'arte e il gusto delle fioriture improvvi-

sate è decaduta, e fermare sulla carta trilli, mordenti, gruppetti e appoggiature non può essere fatto senza la pesante influenza di superstrutture culturali e professorali; perchè il basso numerato, fra tanti pregiudizi o, meglio, fra tanti dubbi autentici non potrebbe essere realizzato con la dovuta domestichezza. (Basti pensare alla tecnica della musica moderna per escludere la possibilità di un ritorno alla pratica corrente dell'improvvisazione al cembalo). Si potrebbe, sì, fare - come è stato fatto fuori d'Italia - qualche cosa per imitare il più possibile quelle lontane esecuzioni, ma sarebbe creare un'accademia, sarebbe un trasportare le musiche dagli scaffali della biblioteca alla segregazione di un circolo chiuso, sarebbe un ostacolare la diffusione delle grandi opere del passato limitandole al privilegio dei pochi e pazienti iniziati. Le sonorità di un tempo non sono e forse non possono essere oggi accolte come cosa viva. Siccome però la musica, arte dei suoni, non esiste se non è eseguita, è appunto verso l'esecuzione che ci dobbiamo orientare per conservarne la vitalità. E se oggi il liuto è dimenticato si cerchi di sostituirlo con un altro strumento; il pianoforte si è già sostituito al clavicembalo; e - secondo me - all'istrumento orchestra antica è possibile sostituire l'istrumento-orchestra moderna. La musica vera, in quanto è essenza musicale, può non essere distrutta o menomata, può anzi risultare più efficace.

«Trascrizione»: questa parola, dal secolo scorso, ha preso più di un significato. Essa vuol dire anche rifacimento, ricreazione, fantasia su musiche, ed altro. Considerata in tal senso la trascrizione è molto discussa, in ogni caso è accettata soltanto se assurge al magistero, per esempio, del nostro grande Ferruccio Busoni. Questo tipo di trascrizione, però, evade dal concetto che ritengo debba ispirare il moderno «umanista», resta cioè un fatto personale del compositore da giudicarsi fuori da ogni criterio storico. A noi interessa invece la maniera, con la quale si devono semplicemente adattare le musiche antiche ai moderni strumenti, alle moderne orchestre, alle attuali esigenze, cioè come devono essere fatte le trascrizioni per il fine che tutti noi, credo, ci proponiamo. A tale proposito non sono in grado di dare consigli utili e concreti. Io ho sempre lavorato «a orecchio» (nello stesso senso del pittore che lavora «a occhio») o, meglio «a orecchio» ho operato nella parte sostanziale del lavoro. Mi pare che dovrebbe essere facile per un musicista, degno di questa parola, individuare e ricordare uno stile, così come egli sa

l'intonazione di un suono o distingue gli strumenti dell'orchestra; il resto è questione di «mano», di mestiere e di coscienza.

Oh! sì: c'è qualche criterio-base. Prima di tutto bisogna essere convinti che la musica valga la pena di rinascere, nè la firma di un grande compositore deve far velo. Questa condizione, fra l'altro, impone più facilmente il rispetto e la fedeltà verso l'opera originale trattata. Il trascrittore inoltre curi la musica con l'omiotopia: è inutile e dannoso che dia saggi di contrappunto o conceda alla tentazione creatrice ibridismi e sovrapposizioni stilistiche: la mano del trascrittore non si deve sentire, o quasi. È di somma importanza che sia conservato il mezzo sonoro dell'epoca e che gli strumenti eventualmente aggiunti siano tecnicamente ed esteticamente trattati come avrebbe potuto farlo l'autore dell'opera trascritta. Per esempio, le trombe e i corni avevano un tempo una scala di suoni limitata e da ciò nasce tutta una maniera del loro impiego, che fa parte dello stile da conseguire e da seguire, come parte di questo stile è pure la limitazione approssimativa degli strumenti ad arco (per fare un'altra citazione) alla tecnica e alla tessitura di quei secoli lontani.

A proposito del basso numerato devo confessare qualche arbitrio, che mi sono permesso. Premetto che l'arguta e precisa sonorità del clavicembalo realizzatore non è di mio gradimento oltre un certo limite. Esso, inoltre, anche se è sostituito dal pianoforte assai più sonoro, non può più avere la funzione di riempitivo armonico con le masse orchestrali delle moderne esigenze. Se, come credo, all'istrumento-orchestra antica è bene sostituire l'istrumento-orchestra moderna (e con questo, beninteso, non voglio dire che si debbano impiegare tromboni o clarinetti o arpe strisciate), il clavicembalo del «grosso» decade automaticamente o, tutt'al più, deve limitare la sua funzione al ricordo sonoro di epoche passate. Da ciò la necessità di provvedere diversamente, per lo più in seno agli archi, all'integrazione armonica, necessità che suggerisce, di conseguenza, cambiamenti di posizioni, trasporti, insomma quanto bisogna perchè la sonorità risulti equilibrata, non esclusa la creazione di qualche parte (generalmente quella della viola). Si tratta dunque di realizzare il basso numerato, invece che per il clavicembalo, per la stessa orchestra. Nei cinque melodrammi, ch'io ho trascritto, il clavicembalo è usato per accompagnare i recitativi secchi. C'è anche in qualche pezzo, ma l'ho usato o come effetto di varietà, di sorpresa, di prezio-

sismo orchestrale, oppure perchè in quel momento ho creduto di ridurre l'orchestra ad un « concertino » di alcuni strumenti e il cembalo, in questo caso, dà un notevole contributo di grazia. Tale concertino l'ho adoperato quando l'accompagnamento originale non era che un basso coi numeri, di cui ho un poco ampliato la realizzazione col gioco di alcuni solisti; oppure l'ho usato quando il materiale aveva siffatto carattere da non poter evadere, senza pericoli, dai limiti approssimativi dell'orchestra antica.

L'orchestra delle mie trascrizioni, dunque, è — se mi si concedono le sopraccennate libertà — quella stessa, press'a poco, degli originali, la tecnica degli strumenti è rimasta quasi sempre fedele all'epoca dell'opera trattata. Con questi mezzi ho solo cercato di « interpretare » la musica colorendola perchè risultasse il più varia possibile, sostituendo qualche volta il pizzicato all'arco, diminuendo il numero degli esecutori per creare contrasti coi « tutti », aggiungendo tutti i segni d'espressione oggi richiesti.

Invece dove la mia mano ha maggiormente gravato è stato nell'adattamento delle proporzioni: ho soppresso il materiale inutilmente virtuosistico, ho fatto tagli, ho ridotto alcune forme limitando alla sola prima parte certe interminabili arie col « da capo », ho operato, cioè, in modo che l'ascoltatore non fosse sorpreso da giusta noia. Un tempo l'attenzione del pubblico doveva essere meno intensa di quanto non lo sia oggi. In tutto il Settecento, per esempio, il teatro e la sala da musica erano luoghi frivoli di mondanità e di passatempo. La musica faceva parte, direi, delle decorazioni salottiere, era una specie di profumo sonoro che riempiva l'aria chiacchierina di quella società leziosa. Oggi è tutt'altra cosa: l'ascoltare la musica, questo godimento sublime, costa una vera fatica. I lunghissimi melodrammi settecenteschi sarebbero insopportabili nella loro integrità. Gli stessi drammi wagneriani, che pure parlano un linguaggio a noi più vicino, e perciò più vivo, ci fanno pagare cara la loro efficacia. Anche nelle proporzioni, quindi, bisogna adattare le musiche antiche alle moderne esigenze, bisogna « spolverare » e mettere in rilievo l'essenza. Non vi voglio, ora, dire cosa sia questa essenza, nè voglio entrare in merito alla sua relatività di fronte agli individui e di fronte alle varie epoche. Anche per questo ho sempre operato per intuizione, « a orecchio ».

Come sapete, è soprattutto del teatro musicale che mi sono occupato, e in modo speciale del teatro settecentesco. Vi confesso che dopo

avere tanto conosciuto e lavorato in questo campo non sono sicuro che fra i melodrammi del Settecento si possa ancora trovare qualche opera da rimettere nel repertorio comune. Dei lavori ch'io ho trascritto — prescindendo dall'*Oca del Cairo*, che anche sotto quest'aspetto deve considerarsi un'eccezione — non un'opera ha avuto l'onore del secondo teatro, neppure quel *Filosofo di campagna* di Galuppi, che ritenevo avesse tutti i requisiti per una giusta rivendicazione, nè m'illudo nello scarlattiano *Trionfo dell'onore*, nonostante il parere contrario di molti, nonostante il vivo, entusiastico favore ch'esso ha incontrato fra il pubblico del senese Teatro dei Rozzi. C'è in tutti i melodrammi del passato una parte — sia pure esteriore — che è morta con l'evolversi continuo del gusto teatrale. Non credo che possa risuscitare, nessuno la può imporre al pubblico d'oggi. Questa considerazione è assai triste, perchè per il teatro sono state composte musiche bellissime, perchè alcuni autori — e fra questi il grande Alessandro Scarlatti — hanno dato per il teatro quanto di meglio era nelle loro possibilità creative e che nelle sale da concerto, in esecuzioni isolate, trascina una vita faticosa e piuttosto oscura, destinata forse a scomparire. Che fare? Forse si può tentare un accomodamento di quegli abiti scenici ed è questa la cosa che più mi appassiona. A tale scopo non ho i riguardi, che la musica invece m'impone. Tutti i libretti ch'io ho trattato — escluso quello della *Didone* di Purcell — sono stati da me tagliati, modificati, rifatti, sostituendo situazioni, spostando scene o personaggi. L'adattamento scenico alle esigenze di oggi è una necessità assoluta per i melodrammi antichi che si vogliono rimettere all'onore della ribalta. Ancora non so, ripeto, fino a quale punto le mie appassionate fatiche porteranno ad uno scopo e non so neanche se valga la pena ch'io sottragga tanto tempo al mio lavoro di compositore. Che importa? Anche se il risultato finale sarà nullo non me ne pentirò. E tanto meglio se altri avranno più fortuna di me.

Vi ho detto il mio punto di vista a proposito di trascrizioni o, meglio, vi ho detto quanto potevo per illustrare i principî delle mie trascrizioni. Non imposto problemi, quindi, nè ho la sapienza e l'autorità per imporre e sostenere i miei criteri: sono criteri istintivi, pratici e musicali, che non saprei spiegare con maggiore precisione, perchè — vi ripeto — non giungo alla

stesura dei miei elaborati attraverso freddi processi mentali. Lavoro – dico ancora una volta – « a orecchio » e mi contento se, nel mondo dell'autore trattato, l'opera mia (come direbbe Alessandro Scarlatti) « fa buon sentire ».

RELAZIONE DI FAUSTO TORREFRANCA.

Un'osservazione preliminare. Secondo Nietzsche, la musica viene ultima tra le arti: nel senso che matura più tardi e, dalle altre eredita motivi spirituali, tendenze, atteggiamenti e colore. Non lo credo. Tutta l'opera mia intende non soltanto a rivelare e rivalutare il nostro più oscuro passato musicale, ma ad accentuare ancora di più, e sul piano più alto pensabile il valore propulsivo delle nostre rivoluzioni musicali, succedutesi ininterrottamente – vedi il mio recente *Segreto del Quattrocento* – per cinque secoli: dal Trecento a tutto il Settecento ed oltre. Questo piano più alto è rappresentato dalla funzione rivelatrice ed iniziatrice che ha – secondo me – la musica nella storia: perchè ogni rivoluzione spirituale nasce essenzialmente da una nuova *tempra* della civiltà; e vorrei dire temperamento: per sottolinearne quel carattere di forza oscura e istintiva che soltanto la musica, con la estrema vitalità e libertà dei suoi complessi movimenti – lineare, verticale e prospettico – può esprimere interamente e senza residui.

Ma se quello di Federico Nietzsche è – come penso di aver dimostrato nelle mie opere – è un errore, è spiegabilissimo errore: perchè strani ritardi si fanno sempre sentire nella cultura dei musicisti ed in generale, vorrei dire nella vita civile della musica.

L'oratore passa quindi ad esaminare la relazione Mortari e vi vede un sintomo di un anti-storicismo che, bandito dal campo letterario, seguiterebbe ad infierire nella musica. Suggerisce a questo proposito un paragone con le arti figurative, e sostiene cioè che col rifacimento del Trionfo dell'onore:

Siamo allo stesso punto in cui si era quando, di fronte ad un polittico, poniamo, senese, non si esitava ad eliminare o predella o lunette, o volate e ad isolare questo o quel pezzo, che si teneva per meglio dipinto. E non ci si avvedeva che si era partiti da un principio doppiamente antistorico: perchè, a parte la mancata visione d'insieme, tutto si esaminava e si soppesava dall'angolo visuale di quella che veniva tenuta per pittura eccellente per antonomasia: il raffaellismo.

Ora, come si sa, una delle attività nelle quali oggi meglio si rivelano e si esercitano l'acume e la finezza di gusto degli storici dell'arte, con quel tanto di divinazione che è inseparabile dalla vera creazione storica, è proprio questa della ricostituzione, più o meno documentata, ma spesso ipotetica, dei complessi pittorici già smembrati da antiquari, amatori e discettatori insensati.

Sviluppando il paragone il T. dichiara l'analogia fra lo smembramento di un polittico e la moda attuale delle riduzioni della musica antica, con soppressioni, tagli, « compressione » di recitativi ecc.; e continua:

È naturale che uno storico che sa che cos'è la storia, specie se si è obbarcato alla fatica più dura: quella di rintracciare questa storia nel deserto dove nessun altro l'aveva scorta affiorare, come naufraga, sull'oceano delle sabbie, non sia d'accordo e protesti. È nel suo diritto. Il chirurgo, per operare il figliuolo, chiede il consenso del padre; anche se è certo di salvarglielo da morte sicura. E lo storico è il padre, almeno putativo, del passato da lui ricreato.

Mi si obietta che è un dovere eliminare tutto ciò che oggi risulta noioso nella musica antica; e che è un dovere, specialmente verso il popolo. L'arte – anche l'antica – deve andare verso il popolo. Ma non esiste ancora una interpretazione ufficiale di questo motto altrettanto felice e generoso quanto nobile. Ed io penso che, quando essa venisse, sentiremmo comandare che anche il popolo dovrà andare verso l'arte; s'intende anche verso l'arte antica. Ed è necessario anche per chi non si senta (o non voglia sentirsi) popolo, perchè se la cultura musicale soffre di una deficienza, questa è proprio quella della scarsezza – che si può dire mancanza – di sensibilità viva ed esperta delle varie epoche e dei vari stili. Una via assai lunga dovremo percorrere, prima che ci sia possibile metterci a paro dei lettori di poesie o dei romanzi o degli amatori di esposizioni di musei. Siamo ben lontani dal saper apprezzare un musicista o un'epoca in sè e per sè, ancora più lontani dal saper cogliere ed apprezzare parentele ed influenze tra questo e quel musicista, per poco che si risalga al di là del 1770 all'incirca. Ci orientiamo sì, press'a poco, perchè ce la facciamo sempre con i più grandi, ma gli altri? E non potremo guidare nessuno, non dico il popolo, ma neppure il nostro più prossimo amico, verso questa mèta se gli presenteremo – sotto il nome di trascrizioni od elaborazioni – vere e proprie deformazioni o mutilazioni attraverso

le quali mal s'indovini il vero stile d'un'epoca. Doppio male se si pensi che uno stile, prima ancora che artistico, ha valore etico e si rivela proprio e soprattutto in certi atteggiamenti formali che sono veri e propri sintomi e simboli di una sensibilità morale. L'aria col da capo - con la prolepsi, quella che i tedeschi chiamano *Devise* (donde *Devisen-Arie*) - è uno di questi sintomi e simboli. Perchè eliminarla, questa *Devise*? In Germania ho sentito intere opere di G. F. Händel ed i ritornelli si ripresentavano puntualmente - o inesorabilmente, se vi piace - più e più volte. Ma da questi ritorni monotoni si sprigionava una forza ed una potenza decorativa che è quella stessa delle grandi volute, nelle facciate di certe chiese barocche.

☞ Mi stupisce e - nello stesso tempo - non mi stupisce, che il Mortari dica e ripeta di aver fatto tutto quello che ha fatto « ad orecchio ». Mi stupisce perchè questo dell'orecchio è un criterio tanto vago e labile ed inafferrabile che non può dirsi criterio; non mi stupisce perchè il Mortari è artista e « ad orecchio » vuol dire secondo il suo gusto di artista. Da questo punto di vista, non avrei nulla da obiettare, se il relatore non si fosse servito di una formula singolare, per separare i compiti degli storici da quello degli artisti rifacitori. Ha detto: Gli storici ci hanno dato delle indicazioni preziose e noi li ringraziamo; ora tocca a noi rifare, s'intende « ad orecchio ». Intanto, una scoperta storica è anch'essa opera dell'ingegno e, come tale, tutelata dalle leggi. Ma questo, è un particolare, per ora, trascurabile. Ciò che importa, se mai, è che gli storici possono avere soltanto cominciato a dare delle indicazioni: perchè troppo ampie e numerose sono ancora le zone rimaste desertiche nel nostro passato musicale.

Ma mettiamoci su di un piano ancora più alto. Questo prima e poi, questo preteso precedere di un'epoca degli storici e questo necessario seguire di un'epoca degli artisti - forse età della selce ed età del rame? - nella rivalutazione del nostro passato, non possono aver senso nel mondo dello spirito se non, precisamente, dal punto di vista dell'antistoricismo. Ma esso, in quanto negazione di un'attività suprema dello spirito - la storia - è negazione dello spirito stesso e dev'essere, appunto per ciò, rifiutato, combattuto, eliminato.

Se non c'è altro da obiettare contro gli storici, possiamo davvero perseverare con serenità nella nostra attività di ricerca e di scoperta; nè la serenità escluderà una pronta difesa dei nostri diritti spirituali e materiali perchè proprio questa difesa ne sarà il più valido presidio:

la calma più bella è quella che segue la tempesta.

No, non è già compito dello storico, come vorrebbe il relatore, di dare indicazioni, è compito dello storico divinare il passato che il tempo ha oscurato e talvolta distrutto e, nel passato risorto o nel già noto o tra l'uno e l'altro, creare nuove prospettive, ripercorrere tramiti obliterati, ricostruire, se meglio piace, sistemi solari e planetari, ridisegnare costellazioni, tracciare piani di rotazione, ripercorrere orbite nei cieli rioscurati dal caos. Le vie per farlo sono infinite.

Le esperienze personali sono le più vive ed anche le più efficaci e probative per chi ascolta. Perciò, permettetemi di dirvi, come esempio, fra tanti da me vissuti, la scoperta del Doppio concerto in sol minore per oboe e violino concertanti di Antonio Vivaldi. Sì, scoperta. Perchè un ritrovamento è una scoperta soltanto se da esso prorompa un'idea: quella stessa idea che, più o meno consapevolmente, ha guidato lo storico nella ricerca; e questo è il caso, s'intende.

Perchè la storia non si fa senza idee e soltanto le idee danno un senso ai documenti. Essi non parlano da soli, se un'idea non dà loro anima e vita. L'idea qui è molto semplice: il Vivaldi che abbiamo conosciuto sinora, compreso quello dei concerti di Torino trascelti da Alfredo Casella, è il Vivaldi che piacque a G. S. Bach, non il Vivaldi caduto in « scorrettezze ed insolenze » che tanto spiacquero al flautista di Federico il Grande: a suo modo, ed in rapporto ai tempi, critico davvero pronto e caldo. Ed ecolo, qui, in questo concerto, il Vivaldi mirabilmente scorretto ed insolente, dal punto di vista bachiano; ma, dal nostro, un Vivaldi ingigantito da un'esperienza profonda che ha serrato i tempi: favolosamente romantico, esagitato e bizzarro, costruttore e demolitore, drammatico e pur pronto allo scherzo passeggero, effusivo e perentorio, ridondante ed essenziale. Lo storico è soddisfatto: ha scoperto un nuovo stile del grande veneziano, ne ha raddoppiata la vita spirituale, moltiplicato il potere espressivo potenziato la grandezza. Se non avesse fatto che questo, potrebbe esser pago dell'opera sua, almeno per un istante, tanto quanto è concesso esserlo, ad un artista. E l'artista rifacitore non può sostituirsi allo storico della musica: nello stesso modo che il più abile restauratore di quadri non può sostituirsi allo storico dell'arte.

☞ Certo, mentre la musica strumentale antica può rivivere tale e quale, almeno quanto alle

note, con la semplice ricostituzione dell'accompagnamento al cembalo e col ripristino dei colori, in troppo piccola misura segnati nelle partiture, questo non può dirsi della musica operistica, e qui il trascrittore sembra aver buon giuoco.

Ma io, che pure ho scritto tante pagine - e le ritengo essenzialmente fondate - contro l'opera in musica, non oso dire neppure a me stesso: sì, taglino pure col coltellaccio e con l'accetta e la cucinino come meglio piace, tanto, è carnaccia. Ed eccomi, guardate, trasformato in difensore dell'opera, sia pure a proposito di un esemplare di quell'opera buffa nella quale ho sempre ravvisato la parte più viva del nostro teatro musicale, dal 1640 in poi.

Certo, per la rievocazione integrale delle opere antiche sono di ostacolo la tecnica, oggi inimitabile, e l'enorme costo della scenografia, così come era praticata nel 600. E una difficoltà altrettanto grande proviene dalla necessità di ripristinare l'uso degli strumenti antichi; ma ci si può avvicinare a questo ideale.

Mi si accenna che la musica è arte d'interpretazione: che, perciò, bisogna adattare agli artisti d'oggi, soprattutto questa musica operistica; e che l'epoca dei grandi virtuosi canori è irrimediabilmente finita.

L'argomento è soltanto in apparenza consistente, mi sembra; e questa difficoltà tutt'altro che grave o fatale.

Forse che non ci accontentiamo di ascoltare i pezzi di Paganini suonati da virtuosi che non sono altrettanti Paganini? Forse che non ne godiamo? Ma possiamo dire proprio che uno solo di questi virtuosi, per grandi che possano esserci sembrati, ci abbia dato mai brividi, sensazioni, rapimenti così sottili, profondi, allucinanti, magici, demoniaci come quelli che i contemporanei del grande violinista-fantasma ci fanno rivivere solo per vaghi accenni, dicendosi tutti, sino ai più grandi come Enrico Heine, incapaci di descriverli?

Eppure, il fascino di quei pezzi rimane intero

e attraverso l'esecuzione di questi virtuosi possiamo rievocare, per noi, quell'estasi e quegli abissi, tra faustiani e mefistofelici, anche se non possiamo pienamente riviverli. Ma, talora, rievocare non è meglio che rivivere?

E poi, proprio oggi che abbiamo un governo che può tutto ciò che vuole, che sa conseguire in breve tempo risultati che avrebbero, prima d'ora, dato da fare ad intere generazioni, proprio oggi dobbiamo fermarci di fronte a questa difficoltà della mancanza di virtuosi? Ma basterà, come un tempo, sceglierle, le belle voci, perfezionarle a lungo, tenerle - e per anni - lontane dalla ribalta e dalle sale di concerto - largire a questi artisti una vita comoda, ma disciplinata, farne dei musicisti colti, affinarli anche nella loro umanità - che la musica tende troppo spesso a respingere in una zona di puro istinto - ed avremo di nuovo dei virtuosi degni di diffondere per il mondo le nostre antiche opere.

Troppo si è scritto, sull'esempio degli stranieri, incapaci di comprenderlo a fondo, contro il virtuosismo italiano. Ma la vera tradizione italiana, rimasta intatta da maestro a scolaro al di fuori delle pubbliche scuole, è invece che proprio nei momenti nei quali l'artista si prodigava nei virtuosismi, proprio allora egli dava la piena misura del suo valore ed era capace di commuovere, al più alto grado, gli animi degli spettatori e di suscitare i sentimenti più diversi: di ira, di amore, di sdegno, di eroismo.

Quanto ai rifacimenti, mi pare evidente che non bisogna andare troppo oltre certi limiti e che, in essi, la prudenza e l'esperienza dello storico possano, anzi debbano, allearsi alla sensibilità del musicista, diciamo pure all'orecchio, per far piacere al relatore; e che, reciprocamente, quest'orecchio vada disciplinato ed allenato dall'esperienza dello storico. In questo modo, soltanto, sarà possibile fare opera utile e degna di volgarizzazione; e veramente costruttiva: come dev'essere ambizione suprema di tutti, in questi nostri tempi fascisti.

GLI SPETTACOLI AL TEATRO DELLE ARTI

LA MUSICA. - Il breve ciclo degli spettacoli musicali, che si sono tenuti nell'ultima decade di novembre al Teatro delle Arti, per iniziativa della Confederazione dei Professionisti e Artisti, rientra nell'ambito di quelle manifestazioni « da camera », che sembravano quasi « superate », per il loro carattere di ecceziona-

lità e di riserbo, e che invece si stanno sempre più consolidando in un assetto di « stabilità ». In un'epoca di grandi spettacoli « di massa », di vaste manifestazioni « corali », con la partecipazione di imponenti schiere di esecutori e di folle enormi di spettatori, il fenomeno può sembrare alquanto strano, se lo si consideri superficial-